

# Reutilización de material literario en las comedias de Calderón: un análisis desde sus piezas más tempranas

## *Reuse of literary elements in Calderón's theatrical production: an analysis from his earliest plays*

---

**ZAIDA VILA CARNEIRO**

Dpto. de Filologías Hispánica y Clásica  
Universidad de La Rioja  
c/ San José de Calasanz, 33. Logroño, La Rioja 26004  
zaida.vila@unirioja.es

RECIBIDO: 2 DE SEPTIEMBRE DE 2014  
ACEPTADO: 21 DE MAYO DE 2015

**Resumen:** En este artículo se identifica una serie de elementos que Calderón aprovecha y reutiliza de manera constante en sus comedias. A veces puede tratarse de motivos, como el del caballo desbocado; de uno o dos versos o de incluso una estrofa entera, como sucede con la décima que comparten *Amor, honor y poder* y *El príncipe constante*; o de una escena, como la del rey que, oculto, escucha u observa a su amada. Ser consciente de esta tendencia calderoniana es importante para afrontar tareas como las de una edición crítica, así como para reconocer o confirmar la autoría de alguna obra de atribución dudosa.

**Palabras clave:** Calderón de la Barca. Teatro del Siglo de Oro. Auto-reescritura. Intratextualidad.

**Abstract:** This article identifies different recurring elements (often) used by Calderón in his plays. Sometimes they can be a motif like the runaway horse; one or two lines or even a whole strophe as we can see in the case of the *décima*, which is shared by *Amor, honor y poder* and *El príncipe constante*; or a scene like the hidden king who spies on his beloved. Thus, it is important to be aware of this tendency in Calderón in order to deal with a critical edition and, at the same time, it is a useful resource for recognising and verifying the authorship of a play of doubtful attribution.

**Keywords:** Calderón de la Barca. Spanish Golden Age Theatre. Self-rewriting. Intratextuality.

## INTRODUCCIÓN

La afición de Calderón a reescribir sus obras no es ningún secreto. Se trata de un fenómeno complicado, que abarca diversas prácticas y al que se han dedicado, y se siguen dedicando, numerosos estudios.<sup>11</sup> Rodríguez-Gallego apunta las distintas causas por las que esta reescritura se puede llevar a cabo:

Por razones externas de circunstancias (como en *Guárdate del agua mansa*), bien por adaptar una comedia a un ámbito escénico muy distinto (como en *El mayor monstruo, los celos*), bien simplemente por querer pulir el texto de la comedia a la hora de darla a la imprenta (como con *La vida es sueño*). (2009, 143)

Estrechamente relacionada con esta actividad reescritora está la costumbre calderoniana, de sobra conocida, de echar mano en sus obras de versos, escenas y motivos que ya había usado con anterioridad. Urzáiz ha hecho hincapié en este hábito de nuestro dramaturgo, especialmente en los autos sacramentales,<sup>2</sup> y declara que se trata de un “fenómeno bien probado en la obra de Calderón, aunque a veces disimulado o desatendido por la crítica” (335). Los mismos hechos han sido demostrados también por Trambaioli a propósito de las analogías existentes entre *La hija del aire* y *Amado y aborrecido*.

Se puede aludir a esta práctica a través de distintas denominaciones: aprovechamiento de materiales, intratextualidad –tomando este concepto como la relación que se establece entre los textos de un mismo autor, tal como la define Martínez Fernández (151)–, autoplagio o reciclaje –como sugiere Urzáiz–, reutilización –de acuerdo con Ruano de la Haza, nomenclatura que incluye bajo la etiqueta de “re-escritura” (35)–, auto-reescritura –término empleado por Fernández Mosquera para casos de este tipo–, reescritura propia –según señala Rey Hazas (1999) a propósito de la obra cervantina–, etc.

1. Un resumen bastante acertado sobre el estado de la cuestión del concepto de reescritura puede verse en Sáez. Acerca de esta práctica en la producción calderoniana, consúltese, entre otros, Rodríguez-Gallego (2010).

2. Los autos son, como declara Fernández Mosquera, “el género de la reescritura por excelencia, si nos atenemos al aspecto reiterativo del procedimiento, a la reutilización de escenas, personajes, temas y motivos” (112). Sánchez Jiménez incide también en esta circunstancia y examina el paradigmático caso de *La cena del rey Baltasar*, cuyo análisis “revela varios eslabones de una cadena de reescritura en la que intervienen hipotextos –ya ajenos al dramaturgo, ya calderonianos–, diversos grados de intratextualidad, e incluso textos posteriores” (476).

Cualquiera de estas designaciones sería válida, pero en el presente artículo hemos optado por utilizar de manera mayoritaria el término de reutilización, por ser este uno de los más transparentes y, quizá, el menos polémico.<sup>3</sup> Ruano de la Haza lo define del siguiente modo:

La “reutilización” consiste en el aprovechamiento de una escena o pasaje textual en diferentes piezas teatrales, como ocurre con los autos sacramentales de Calderón, pero también se podrían incluir en esta categoría las canciones, versos y otros tipos de textos literarios injertados en una comedia con fines diferentes a los que tenían originalmente. (36)

A estos usos uniríamos el empleo de motivos, imágenes y tópicos que Calderón reitera constantemente en su producción teatral ya desde sus primeras comedias. Así pues, en este trabajo daremos cuenta de algunos de los elementos más llamativos que nuestro dramaturgo repite a lo largo de su trayectoria literaria, centrándonos especialmente en los que figuran en sus dos piezas más tempranas: *La selva confusa* y *Amor, honor y poder*, representadas ambas en 1623. Dejaremos a un lado tanto la repetición temática –entre otras razones porque, como apunta Profeti (678) a propósito de la intertextualidad en el teatro barroco, “en un corpus tan vasto y diferenciado, y a la vez tan homogéneo, como el teatro del Siglo de Oro, es natural que se dé una circulación de temas”– como el uso de determinados motivos como el del disfraz masculino que, aunque recibe un tratamiento especial en manos de la pluma calderoniana, no deja de ser una convención común a diversos dramaturgos del siglo XVII.

## REITERACIÓN DE MOTIVOS, IMÁGENES Y TÓPICOS

### *La caza*

Empezaremos este estudio haciendo referencia a la caza, afición predilecta de monarcas y nobles, que en el siglo XVII gozaba de gran popularidad entre los

---

3. Urzáiz menciona en diferentes momentos de su artículo la controversia que suscita el concepto “autoplagio” entre los investigadores al referirnos a Calderón, polémica que creemos que no tiene razón de ser, puesto que este término no ha de ser entendido, ni siquiera en la época actual, como una tacha, ya que, como indica Martínez Fernández (151-52), “El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de describir este o aquel texto”.

hombres más ilustres. Una muestra de dicho prestigio son las cacerías organizadas en 1623 por Felipe IV para agasajar a Carlos Estuardo durante su estancia en la corte española. En relación con estas circunstancias, Greer indica:

Calderón se valió de escenas de caza desde sus primeras comedias, sobre todo en obras destinadas en parte o en primer lugar para un público palaciego. El dramaturgo pudo dar vida instantánea en el tablado a una atmósfera aristocrática al abrir la obra con una escena de caza, o una referencia a esa diversión noble como tela de fondo. (113)

Este parece ser el caso de *Amor honor y poder* –cuya acción se inicia con Enrico ordenándole a su hermana Estela que se refugie en el castillo, pues el rey Eduardo III de Inglaterra ha salido de caza por los montes del condado y es preferible que no la vea, ya que su belleza podría atraerlo peligrosamente– así como de *La selva confusa*, que comienza con Filipo, Fadrique, Carlos y Leonelo de caza e incluye, por otro lado, un extenso pasaje de 70 versos (vv. 16-85) dedicado a la alabanza de la caza y la cetrería. Erik Coenen, en su edición de la obra, advierte, además, que

Calderón reutilizó este pasaje en *Luis Pérez el Gallego* (pp. 287-88), aunque transformándolo de silva en romance. Coinciden en ambos pasajes la secuencia de la alabanza de la caza por uno de los personajes, seguido por la alabanza de la cetrería por otro; las construcciones retóricas básicas (como la anáfora “qué es ver... qué es ver...” , por ejemplo); y numerosas metáforas y construcciones verbales. (74, en nota)

En *La selva confusa*, al igual que sucede en *Amor, honor y poder*, dicha actividad se descubre, asimismo, como desencadenante fatídico de las acciones que tendrán lugar en la comedia. En esta última, es la cacería del Rey por los montes de Salveric –de la que se nos da cuenta ya en el cuarto verso– la que provoca que se encuentre con Estela y se encapriche irracionalmente de ella, mientras que, en la primera, es el pretexto de salir de caza el que esconde las intenciones de Filipo y de sus acompañantes de asesinar a Fadrique, circunstancia de la que advertimos que este personaje es consciente en el verso 246: “¿Para aquesto fue la caza?”.

Otros ejemplos de este intento de crear una atmósfera aristocrática al comienzo de la pieza teatral los hallamos, entre otros, en *Saber del mal y el bien*

(*Comedias I*), la cual se abre con la siguiente acotación: “Salen doña Hipólita, Laura y Jacinta, de caza, con galas y plumas” (579) y en la que, poco después, señala Hipólita que el rey don Alfonso “a caza viene a estos montes” (580) o en *El conde Lucanor* (*Comedias IV*), obra que se inicia de modo similar: “Dentro ruido de caza y sale después, como cayendo, Ptolomeo, soldán de Egipto, vestido a lo gitano” (921).

En otras ocasiones, el motivo de la caza parece haber sido injerido por nuestro dramaturgo al comienzo de la comedia únicamente como pretexto sin más significado que el de introducir la acción, como podría suceder en *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (*Comedias II*), cuya primera acotación reza: “Suena dentro ruido de caza y sale huyendo una fiera y, en llegando al tablado, se quita la máscara y queda un hombre y detrás de él sale el rey Recisundo” (482).

### *El caballo desbocado*

Mucho más conocido es el motivo del caballo desbocado, solo hay que recordar escenas como la del tan famoso pasaje de *La vida es sueño* (*Comedias I*),<sup>4</sup> en el que Rosaura es derribada por su caballo, o el principio de *El médico de su honra* (*Comedias II*), en el que el infante don Enrique cae del suyo y es trasladado a la casa de doña Mencía y don Gutierre.

La caída del jinete en las piezas calderonianas suele tener lugar en los primeros versos de la obra, no obstante, existen casos como los de *La hija del aire* o *Amado y aborrecido*, destacados por Valbuena Briones (93) y Vega García-Luengos (894) respectivamente, en los que la caída acontece en el segundo acto.

La recurrencia de este motivo en las comedias de Calderón ha sido demostrada por Germán Vega, quien cifra su aparición en doce ocasiones:

*Amor* [1623], *Alcaide* [1627], *Médico* [1629], *Auristela y Lisidante* [1637], *Gustos y disgustos no son más que imaginación* [1638], *El conde Lucanor* [1650], *Céfalo* [1660], *Lepra* [1660-63], *Santo rey (I)* [1671], *Duelos de amor y lealtad* [1678], *Hado* [1680]. Cierra la nómina *Amado* [1656], cuyo des-cabalgamiento se da al comienzo del segundo acto. (894)

---

4. Acerca de este motivo en el inicio de *La vida es sueño*, ver Antonucci.

Al inventario realizado por este investigador hemos de añadir *Los cabellos de Absalón*, en cuya tercera jornada se produce el despeño del caballo del hijo de David (v. 3116), y *La selva confusa*, en la que la aparición del motivo del caballo desbocado presenta ciertas particularidades. Por un lado, estaríamos ante la primera muestra documentada del símbolo calderoniano por excelencia y, por otro, lo que se expone en los versos de dicha comedia es la descripción de un despeño que no ha tenido lugar en realidad y que sirve para encubrir el aparente suicidio de Fadrique. De este modo, Carlos expone a sus compañeros la historia que han de contar al regresar a la corte: “decir al duque que, yendo / con una veloz carrera / en un caballo, cayó / desde aquestas mismas peñas / y que el Po le dio sepulcro” (vv. 360-64), relato que será dramatizado por Filipo, quien le describe la escena a Fabricio de la siguiente manera:

Un caballo corría que, violento,  
era en la tierra un hipogrifo alado  
y un águila sin plumas en el viento.  
A aqueste, pues, Fadrique presumía  
fatigar, apurándole el aliento,  
y tan firme la espalda le oprimía  
que, discurriendo por la verde estancia,  
medio caballo y hombre parecía.  
La presunción, la bárbara arrogancia  
a la alta cumbre le subió, de donde  
midió de su eminencia la distancia. (vv. 819-29)

Sin embargo, no se trata de una imagen que se limite solamente a las comedias; de hecho, figura en el repertorio de motivos elaborado por Ignacio Arellano (10) a propósito de los autos sacramentales calderonianos, en donde se documenta la aparición del caballo desbocado en *El divino Orfeo* (primera versión), *El gran duque de Gandía* y *Psiquis y Cupido* (Toledo).

Estos despeños en las comedias de nuestro dramaturgo son interpretados como señales de mal agüero. Así, por ejemplo, en *Amor, honor y poder*, será el de la Infanta el que provocará que tenga lugar el fatal encuentro de Estela y el Rey. A este respecto, Valbuena Briones (90), quien ha realizado un importante estudio sobre este símbolo, añade que

el caballo representa los instintos pasionales que agitan el pensamiento, primordialmente el apetito carnal y el orgullo. El jinete es la facultad razonadora que puede dirigir y frenar esas tendencias. La caída o estampida significan la pérdida del gobierno de la pasión [...]; los instintos van a arrastrar a la destrucción en el caso de la tragedia o a la confusión en el de la comedia.

Este estudioso compara, pues, el accidente de los distintos jinetes calderonianos con las pasiones destructivas e irracionales que se desatarán entre algunos de los personajes. Dicha interpretación es corroborada por las palabras de Filipo en un pasaje de *La selva confusa* que hemos mencionado de manera parcial anteriormente y que reproducimos a continuación:

CARLOS

Que sea  
nuestra mentira verdad  
y la necesidad, fuerza:  
decir al duque que, yendo  
con una veloz carrera  
en un caballo, cayó  
desde aquestas mismas peñas  
y que el Po le dio sepulcro.

FILIPO

La verdad, Carlos, es esa,  
pues corriendo su fortuna  
hoy mi envidia se despeña. (vv. 357-67)

Una perfecta ejemplificación de este tipo de pasiones la podemos observar también en el comportamiento del Rey de *Amor, honor y poder*, quien pretenderá satisfacer sus instintos más íntimos sin tener en cuenta la razón a lo largo de toda esta comedia.

### *Superposición de naturaleza y artificio*

Calderón reitera también constantemente en sus obras la idea de que la superposición de naturaleza y artificio ofrece como resultado una combinación

perfecta. En *Amor, honor y poder*, se da cuenta de esta inmejorable mixtura en los versos 1634-37:

INFANTA

¿Qué te parece el jardín?

ESTELA

Que adelantarse en él quiso  
el arte a lo natural,  
a lo propio el artificio.

El Rey, oculto entre unos ramos en el jardín, espera la ocasión para hablar con su amada Estela, mientras esta conversa con la Infanta y realiza una descripción del lugar en la que se engarzan diversas metáforas de estilo gongorino. Un pasaje cercano desde el punto de vista formal y situacional al de *Amor, honor y poder* se ofrece en *Ni Amor se libra de amor*, siendo en esta ocasión Friso quien propone a Selenisa y a Astrea que se escondan en el jardín mientras él conduce a sus prometidos, Arsidas y Lisidoro, a dicho espacio.

FRISO

¿Qué os parecen estos cuadros?

ARSIDAS

Abreviados paraísos  
donde la naturaleza  
se valió del artificio. (*Comedias III*, 836)

Este pensamiento de perfección como resultado de la combinación de naturaleza y artificio, aunque en un contexto distinto, pero igualmente lisonjeador, se halla presente también en *El mayor encanto, amor* (*Comedias II*), donde Circe afirma: “La armonía de las flores, / que en hermosos laberintos / parece que es natural, / sé yo bien que es artificio” (30).

### *Los cuatro elementos*

Una muestra más de la intratextualidad que caracteriza la obra calderoniana es la interacción de los cuatro elementos. Estos fueron, como declara Wilson



(443), “fundamentales en la concepción del mundo medieval [...] y era tan solo su equilibrio lo que diferenciaba del caos el mundo establecido”. Nuestro dramaturgo aprovecha todas las posibilidades simbólicas y estilísticas que la combinación de estos elementos le proporciona y “crea con la presencia de fuego, aire, agua y tierra, una red poética que contribuye a la configuración de un universo lírico y simbólico muy estilizado y cohesionado” (Vara López 257).

En la que suponemos hoy que fue su primera comedia, *La selva confusa*, ya estaban presentes, aunque de manera escasa, estas imágenes. La primera ocurrencia que obtenemos es la siguiente, en la que Fadrique dice: “Sin duda vivo violento, / pues en cualquiera ocasión / siempre mis contrarios son / agua y tierra, fuego y viento” (vv. 1137-40). En *Amor, honor y poder* hallamos muchos más ejemplos de la interacción de dichos elementos, ya sea como componentes de una anáfora<sup>55</sup> ya como enumeraciones paralelísticas que toman como componentes distintos elementos de la naturaleza.<sup>6</sup>

Otras muestras del gusto de Calderón por estas productivas imágenes las encontramos, entre otras obras, en *Los hijos de la Fortuna*, *Teágenes y Cariclea*: “Cielos, sol, luna y estrellas, / montes, mares, troncos, flores, / hombres, aves, brutos, fieras, / tened lástima de mí” (*Comedias III*, 458); *La fiera, el rayo y la piedra*: “Que este común sentimiento / de fuego, mar, aire y tierra, / y en tierra, aire, mar y fuego, / de hombres, peces, aves, fieras, / es cumplirse una amenaza / que tienen los dioses hecha” (*Comedias III*, 1075) o *Los dos amantes del cielo*: “Ni partes, sangre, ni ingenio / tuviera si yo negase / un primer criador de todo: / tiempo, cielo, tierra y aire, / fuego, agua, sol, luna, estrellas, / hombres, fieras, peces y aves” (*Comedias V*, 311).

### *La mujer como “cielo pequeño”*

Asimismo, es también una imagen recurrente tanto en los autos sacramentales como en las comedias de Calderón la de “cielo pequeño”, que localizamos en *Amor, honor y poder* –“porque si otras hermosuras / un mundo pequeño llaman, / tú eres un cielo pequeño” (vv. 233-35)– y que está relacionada con la divini-

5. “Que la tierra sustente, / que alumbre ardiente el fuego, / que comunique el mar / y que suspenda el viento” (2537-40).

6. “Fuego, viento, mar y tierra / y conmoviendo a piedad / siendo sola su inocencia / y en cada gota mezclando / voz, gemido, llanto y pena / porque en poblado los hombres, / porque en el monte las fieras, / porque en el aire las aves, / cielo, sol, luna, estrellas, / aves, peces, brutos, gentes, / astros, signos y planetas” (2724-34).

zación de la mujer en la literatura y la idea del hombre como microcosmos o “pequeño mundo”.<sup>7</sup> Esta visión de la dama es analizada por Rey Hazas, quien, al comparar los puntos de vista de Calderón y Lope a este respecto, declara que

su hermosa definición de la mujer [la de Calderón] no solo la equipara al varón, sino que la sitúa incluso por encima de él, aunque sea poética y filosóficamente. No en vano, muchos de sus personajes consideran a la mujer “un pequeño cielo”, en correspondencia con el “pequeño mundo” que es el hombre, sin duda, conforme a la visión renacentista; pero ubicada espacial, platónica, cristiana y estéticamente por encima de él. (2003, 15)

Un pasaje significativo a este respecto es el de *El gran teatro del mundo*, en donde hallamos los siguientes célebres versos: “Pequeño mundo la filosofía / llamó al hombre; si en él mi imperio fundo, / como el cielo lo tiene, como el suelo, / bien puede presumir la deidad mía / que el que al hombre llamó pequeño mundo, / llamará a la mujer pequeño cielo” (vv. 1033-1038).

Los ejemplos de este tópico que ofrece el corpus calderoniano son numerosos. En ellos, el orden de las unidades del sintagma puede verse alterado respecto al que hallábamos en *Amor, honor y poder*, anteponiéndose el adjetivo al sustantivo –“pequeño cielo”–, como hemos visto que sucede en el auto sacramental *El gran teatro del mundo* (v. 1038) o en la comedia *El hombre pobre todo es trazas* (*Comedias II*, 656) o puede también transmitirse dicha imagen a través de construcciones sinonímicas –“breve cielo”–, como *En la vida todo es verdad y todo mentira* (*Comedias III*, 47) y *La vida es sueño* (*Comedias I*, 59).<sup>8</sup>

### *Personificación de los meses y las estaciones del año*

Es también muy del gusto de Calderón la personificación de los meses y las estaciones del año. Destaca de manera particular en su producción literaria

7. En *El José de las mujeres*, por ejemplo, observamos como el Demonio se refiere a Aurelio de la siguiente manera: “Bien sé que es cárcel estrecha / a mi espíritu soberbio / la circunferencia breve / de aqueste mundo pequeño, / de quien, ya señor del alma, / vengo a poseer el cuerpo” (*Comedias VI*, 190).

8. Para más información acerca de la presencia de este tópico en la producción calderoniana puede consultarse Rico (242-59).

la imagen del mes de abril como pintor, tal y como se presenta en los versos 1772-73 de *Amor, honor y poder*: “Que esta flor, a quien abril / dio color, aunque marchito”, en *El mayor encanto, amor*: “Selva de amor, donde por más espanto / es el amor hoy su mayor encanto, / aunque en sus campos, que el abril dibuja, / o brame el austro o la arboleda cruja” (*Comedias II*, 92), en *Afectos de odio y amor*: “Señora, el mejor jardín / que en los campos del aurora / bosquejar supo el abril, / por más que vario mezclase en uno y otro matiz / los claveles ciento a ciento, / los jazmines mil a mil” (*Comedias III*, 564) o en *La hija del aire I*: “En esta apacible quinta, / adonde el mayo gentil / los países que el abril / dejó bosquejados, pinta” (*Comedias III*, 625).

Si bien, el mes de abril no solo actúa como pintor en las comedias calderonianas y, así, localizamos otros tipos de personificaciones, como la que reproducimos a continuación, en la que este mes ejerce de costurero: “En esta tejida alfombra / que de colores diversas / labró el abril, a quien sirve / de dosel la copa amena / de un laurel, al sol hagamos / apacible resistencia” (*El mayor encanto, amor*, *Comedias II*, 47);<sup>9</sup> “Pues apenas el abril / bordará su esfera verde, / cuando le verás ceñido / de rosas y de claveles” (*El laurel de Apolo*, *Comedias III*, 973).

#### REUTILIZACIÓN DE VERSOS

La parte más interesante del estudio de la intratextualidad en Calderón quizá sea la reutilización que nuestro dramaturgo hace de sus versos, los cuales, en ocasiones, son reproducidos de manera idéntica o casi idéntica en diferentes comedias, mientras que otras veces expresan simplemente la misma idea de maneras muy parecidas. Una muestra de la reiteración casi idéntica de textos líricos es la décima de *Amor, honor y poder* que figura a continuación:

Lisonjera, libre, ingrata,  
dulce y suave una fuente  
*hace* apacible corriente  
de cristal y undosa plata.  
Lisonjera se *dilata*

9. Aquí *labrar* figura con el significado que también posee en la actualidad de “Coser o bordar, o hacer otras labores de costura” (DRAE), si bien hoy en día esta acepción es menos común que en el siglo XVII.

porque hablaba y no sentía,  
 suave porque fingía,  
 libre porque murmuraba,  
 dulce porque lisonjeaba  
 y ingrata porque corría. (vv. 307-16)

Esta estrofa se halla también en *El príncipe constante*:

Lisonjera, libre, ingrata,  
 dulce, suave una fuente  
*bizo* apacible corriente  
 de cristal y undosa plata.  
 Lisonjera se *desata*  
 porque hablaba y no sentía,  
 suave porque fingía,  
 libre porque murmuraba,  
 dulce porque lisonjeaba,  
 ingrata porque corría. (*Comedias I*, 1086)

Como se observa, las diferencias entre ambas décimas –que hemos marcado en cursiva– son mínimas. Podría pensarse que estas modificaciones fueron efectuadas deliberadamente por Calderón, queriendo, tal vez, alterar un poco los versos de esta estrofa para que no figuraran de manera exacta a los de *Amor, honor y poder*. Esta acción, sin embargo, consideramos que no tendría demasiado sentido, ya que, al variar de manera tan sutil la estrofa, sería bastante fácil identificar que se trata de los mismos versos. Por otro lado, además, debe recordarse que el plagio y, con más razón, el autoplagio no eran unos fenómenos mal considerados en el siglo XVII. Todo parece apuntar, por lo tanto, debido a la naturaleza de las modificaciones, a que estas son solamente fruto de la azarosa historia de la transmisión textual de las comedias en el Siglo de Oro.

Del mismo modo, es preciso señalar que en *La selva confusa* se encuentran también unos versos bastante similares a los que figuran en *Amor, honor y poder* y en *El príncipe constante* y que podrían ser el germen de la mencionada décima. En ellos, Celia, mientras realiza una descripción de los elementos de un prado, le pregunta a Flora: “¿No te alegran estas fuentes, / dulces por lo lisonjeras, / suaves por lo parleras / e ingratas por sus corrientes?” (vv. 412-15).

Otro ejemplo que demuestra que la reutilización de versos es práctica habitual en la obra calderoniana lo observamos en el estribillo “¿es estar enamorada / o es estar agradecida?” que figura en *Amor, honor y poder* en el pasaje que se expone a continuación, en el cual la Infanta se pregunta, en primera instancia, si está enamorada de Enrico o es solo agradecimiento por haberle salvado la vida, después afirma que sí está agradecida, a continuación que sí está enamorada y, finalmente, resuelve que está enamorada y agradecida:

Determinad, pensamiento,  
 si tan confuso rigor  
 ha nacido del amor  
 o del agradecimiento.  
 Con dos efetos me siento  
 a una inclinación rendida:  
 si Enrico me dio la vida,  
 si ver a Enrico me agrada,  
 ¿es estar enamorada  
 o es estar agradecida?  
 Quisiera darle un favor  
 que al darle vida excediera,  
 porque de mi pecho fuera  
 la satisfacción mayor.  
 En pagándole el valor  
 no estuviera tan rendida:  
 mi voluntad es fingida;  
 satisfacer no es amar;  
 luego tanto desear  
 es estar agradecida.  
 Pero aunque no me ofreciera  
 vida, pienso, y con razón,  
 que lo que es obligación  
 voluntad entonces fuera.  
 Determinarme quisiera:  
 yo estoy a Enrico inclinada,  
 más rendida que obligada;  
 amar no es satisfacer;  
 luego tanto padecer

es estar enamorada.  
 Anímame un noble intento;  
 acobárdame un temor.  
 Alma, ¿qué es aquesto? ¿Amor?  
 Y aquello, ¿agradecimiento?  
 Defenderme en vano intento;  
 deseo: ya estoy vencida;  
 respeto: ya estoy rendida;  
 luego estar tan obligada  
 es estar enamorada  
 y es estar agradecida. (vv. 623-62)

Estos versos y la idea que subyace en dicha escena los hemos localizado también en *Los tres mayores prodigios*:

ARIADNA  
 Confusión tan encontrada...  
 FEDRA  
 ...¿es estar enamorada?  
 ARIADNA  
 ...¿o es estar agradecida?  
 FEDRA  
 Darle la vida quisiera  
 por la vida que él me dio,  
 pero no me atrevo yo  
 a pagar desta manera;  
 si bien, aunque él no me diera  
 vida, al verme así rendida,  
 viviera al dolor vencida.  
 De dos afectos cercada,  
 ¿es estar enamorada  
 o es estar agradecida?  
 ARIADNA  
 Mas, ¡ay de mí!, que, aunque yo  
 su vida procuraré  
 y con ella pagaré  
 la que él entonces me dio,

no estoy satisfecha, no,  
de que no le deba nada.  
Verme entonces obligada  
y agora reconocida,  
¿es estar agradecida  
o es estar enamorada?  
ARIADNA  
Llorar tanto su dolor...  
FEDRA  
...gran parte tiene de amor.  
ARIADNA  
...más es que agradecimiento.  
FEDRA  
En vano ayudarle intento.  
ARIADNA  
Yo he de ayudarle atrevida.  
FEDRA  
Temer yo tan afligida...  
ARIADNA  
Estar yo tan alentada...  
LAS DOS  
...¿es estar enamorada  
o es estar agradecida?  
(*Comedias II*, 1060-61)

En otras ocasiones, los versos que reitera Calderón en sus piezas teatrales no provienen de su ingenio, sino de la tradición popular, por lo que constituirían una intertextualidad fácilmente reconocible por el público. Un ejemplo es el que identifican Wilson y Sage (128) en su estudio sobre las poesías líricas del dramaturgo madrileño y que hallamos en los dos últimos versos de la siguiente intervención de Tosco en *Amor, honor y poder*: “Tú, que me miras a mí / mártir de rizado aseo, / no te caigas, tente en ti, / que cual tú te ves me vi; / veraste como me veo” (vv. 1613-17). Esta copla, muy del gusto también de Quevedo,<sup>10</sup> es, según las informaciones de Wilson y Sage (128), “una muestra

---

10. Podemos localizar esta composición con diversas variaciones, por ejemplo, en sus *Cartas del caballero de la Tenaza* y en el entremés *El niño y Peratvillo de Madrid*.

española de una vieja tradición europea, relacionada, quizás, con las Danzas de la Muerte, y aún más con ciertos poemas franceses medievales”.

Las mismas líneas, aunque con algunas alteraciones, figuran también en otras comedias calderonianas como *Saber del mal y el bien*: “Como tú te ves me vi; / veraste como me miro” (*Comedias I*, 634) o en *La niña de Gómez Arias*, en la que los versos aparecen distribuidos a lo largo de un extenso parlamento de Beatriz:

Tú que me miras a mí.  
 No es buen modo, es desvarío  
 hacer tan a costa ajena  
 las finezas, que la pena  
 de otro es escarmiento mío.  
 ¿Cómo dará mi albedrío  
 licencias a mi deseo,  
 cuando el desengaño veo  
 de un delito tan horrible,  
 tan infame, tan terrible,  
 tan triste, mortal y feo?  
 Su ruina es un ensayo  
 de cuerdos avisos lleno  
 y si me ha avisado el trueno,  
 ¿por qué he de esperar el rayo?  
 Si a ese pálido desmayo,  
 ceniza de amor, oí  
 decirme: “Engañada fui  
 de un falso amante traidor  
 cuando con padre y honor,  
 como tú te ves, me vi”,  
 creerte quiero; y tu castigo  
 sea tu misma locura,  
 que a mí nadie me asegura  
 de que si agora te sigo,  
 no harás lo mismo conmigo.  
 Pues mi libertad poseo,  
 huiré tu tirano empleo;  
 que, si hasta aquí pudo ir,



no ha de acabar de decir:

“veraste como me veo”. (*Comedias IV*, 535-36)

Otra idea recurrente que se expresa poéticamente, a veces de manera similar y otras de modo idéntico, en la producción calderoniana es la relacionada con el soborno de los guardas, motivo que vemos reflejado en los versos 2223-24 de *Amor, honor y poder*, donde la Infanta, para facilitar a Enrico su huida de la prisión, soborna a los centinelas y así se lo comunica a su amado: “No temas, que al son del oro / las más vigilantes duermen”. Estas líneas son exactamente reproducidas en *Peor está que estaba*, cuando César tranquiliza a Camacho, preocupado por la presencia de guardas en la torre en la que se hallan y de la que su amo pretende huir para visitar a Lisarda, diciéndole: “[...] Al son del oro / las más vigilantes duermen” (*Comedias I*, 906). La misma idea se muestra en otras obras tempranas como *El purgatorio de san Patricio*, en donde Polonia le comenta a Ludovico que “las guardas que están contigo / liberalmente soborna / mi mano y al son del oro / yacen sus orejas sordas” (*Comedias I*, 251) o *El príncipe constante*: “Fuera desto, siempre ha sido / poderoso el interés, / que las guardas con el oro / son fáciles de romper” (*Comedias I*, 1110).

#### REITERACIÓN DE ESCENAS

Pero Calderón no reutiliza únicamente motivos o textos líricos, sino que también incurre en la reiteración de escenas y, así, en numerosas comedias encontramos situaciones que ya habían sido reproducidas con anterioridad.<sup>11</sup> Este es el caso, por ejemplo, del pasaje de *Amor, honor y poder* en el que el monarca inglés, escondido entre los ramos del jardín durante buena parte de la segunda jornada, escucha como la Infanta, en su papel de mediadora, intenta sonsacarle a Estela si está enamorada (vv. 1679-81). Esta escena será también reflejada, salvando las diferencias, en *Saber del mal y el bien* (*Comedias I*), donde el Rey se oculta entre murtas, jazmines y peñas con el propósito de ver cómo responde Hipólita cuando Álvaro le hable a esta dama del soberano, y en *La*

11. A este respecto pueden consultarse, entre otros, los estudios de De la Granja y de Hernando Morata. El primero alude a la repetición, por parte de Calderón en sus comedias y entremeses, de “los «pasos» que más han gustado al auditorio” (174), siendo ‘paso’ “una corta secuencia teatral marcada por la entrada o salida de nuevos personajes” (176); asimismo, analiza diversos ejemplos de este hábito del dramaturgo. Hernando Morata, por su parte, se ocupa de la reiteración de un paso en concreto en la producción calderoniana: el de la dama triste o melancólica.

*fiera, el rayo y la piedra* (*Comedias III*), en la que Ifis, Céfiro y Pigmaleón observan escondidos en el jardín a sus respectivas amadas.

Otra concomitancia escénica la hallamos al comparar el similar final de *La hija del aire I* y el de *Amor, honor y poder*. En ambas piezas teatrales, las protagonistas femeninas –Semíramis y Estela–, al ver peligrar su honor, expresan el deseo de darse muerte con un “acero” (*Comedias III*, 689; y *Amor*, v. 2705) y dicha reacción de las damas inducirá tanto a Nino como a Eduardo a tomarlas por esposas.

El hecho de que los carceleros calderonianos dejen en diversas ocasiones libres a sus prisioneros por mantener con ellos una relación de amistad es también una escena que localizamos en diversas comedias de nuestro dramaturgo, así, además de en *Amor, honor y poder* (vv. 2134-35), esta escena se repite en *El médico de su honra* (*Comedias II*), caso que había sido ya notado por Cruickshank (91) y en *Peor está que estaba* (*Comedias I*).

## CONCLUSIONES

Lo expuesto corrobora la observación de Urzáiz: Calderón “se autoplagiaba casi por sistema, cogiendo de aquí y de allá según lo iba necesitando” (337). A veces puede tratarse de un motivo –como el del famoso caballo desbocado–, de uno o dos versos o de incluso una estrofa entera –como sucede con la décima que comparten *Amor, honor y poder* y *El príncipe constante*– o de una escena –como la del rey que se esconde para escuchar los sentimientos de su amada o simplemente observarla–.

No consideramos, sin embargo, que esta práctica de aprovechamiento y reutilización de material literario en la obra calderoniana derive de una falta de inspiración del dramaturgo en su madurez, algo que juzgamos que es fácilmente comprobable si se tiene en cuenta que los casos que hemos analizado en este trabajo proceden, en su gran mayoría, de comedias tempranas como *La selva confusa*, *Amor, honor y poder*, *El purgatorio de san Patricio*, *Saber del mal y el bien*, *El príncipe constante*, *El hombre pobre todo es trazas* o *Los tres mayores prodigios*. Por ello es posible que este hábito calderoniano responda simplemente a un gusto del autor por versos que él considerara en cierto modo afortunados o por motivos y escenas que supusiera importantes para el efectismo de la comedia.

En último lugar, es necesario reflexionar, siempre guiados por la prudencia, acerca de la importancia que supone el análisis de la reutilización de

elementos en la producción calderoniana –y en general en la de cualquier autor que tienda a la auto-reescritura– a la hora de afrontar tareas como las de una edición crítica, ya que, en muchos casos, la elección de una u otra variante puede resultar menos problemática si ese mismo pasaje de manera idéntica o casi idéntica aparece en otras comedias de nuestro dramaturgo. Así, el conocimiento de la décima que comparten *Amor, honor y poder* y *El príncipe constante*, por ejemplo, ha sido clave a la hora de elegir en la edición de esta última las lecturas apropiadas para dicho pasaje.

Esta toma de conciencia de la intratextualidad de Calderón es, además, una de las mejores herramientas con las que contamos para reconocer o confirmar la autoría de alguna obra en casos dudosos, como sucede con *La selva confusa*, comedia un tanto olvidada por la crítica, cuya atribución, hasta hace relativamente poco tiempo, no estaba del todo clara. El estudio de la reutilización en las obras de Calderón que se ha llevado a cabo en este artículo deja patente que sí se trata de una pieza calderoniana y que presenta una llamativa coincidencia de motivos, escenas y versos con otras obras tempranas de nuestro dramaturgo y, en especial, con *Amor, honor y poder*, hecho que refuerza la certificación de que esta última obra también fue compuesta por Calderón –y no por Lope de Vega, como se ha llegado a sospechar– y, además, confirma que nuestro dramaturgo recurrió ya a sus primeras comedias para recolectar textos líricos y motivos que pudiera volver a reproducir en sus obras posteriores.

#### OBRAS CITADAS

- Antonucci, Fausta. “El comienzo de *La vida es sueño* y la *Soledad primera* de Góngora”. *Anuario Calderoniano* 7 (2014): 33-51.
- Arellano, Ignacio. *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Ed. John J. Allen y Domingo Ynduráin. Barcelona: Crítica, 1997.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Los cabellos de Absalón*. Ed. Evangelina Rodríguez Cuadros. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, I: Primera parte de comedias*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Biblioteca Castro, 2006.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, II: Segunda parte de comedias*. Ed. Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Biblioteca Castro, 2007.

- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, III: Tercera parte de comedias*. Ed. Don W. Cruickshank. Madrid: Biblioteca Castro, 2007.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, IV: Cuarta parte de comedias*. Ed. Sebastian Neumeister. Madrid: Biblioteca Castro, 2009.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, V: Quinta parte de comedias*. Ed. José María Ruano de la Haza. Madrid: Biblioteca Castro, 2010.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Comedias, VI: Sexta parte de comedias*. Ed. José María Viña Liste. Madrid: Biblioteca Castro, 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro. *La selva confusa: edición crítica y adaptación*. Ed. Erik Coenen. Kassel: Reichenberger, 2011.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Amor, honor y poder*. Ed. Zaida Vila Carneiro. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2017.
- Cruickshank, Don W. "Calderón's *Amor, honor y poder* and the Prince of Wales, 1623". *Bulletin of Hispanic Studies* 77 (2000): 75-99.
- De la Granja, Agustín. "«Este paso ya está hecho»: Calderón contra los mosqueteros". *Estudios sobre Calderón*. Vol. 1. Ed. Javier Aparicio Maydeu. Madrid: Istmo, 2000. 160-90.
- DRAE: Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. 23.<sup>a</sup> ed. Madrid: Espasa-Calpe, 2014. [diciembre de 2014]. <<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>>.
- Fernández Mosquera, Santiago. *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2015.
- Greer, Margaret Rich. "Imágenes de la caza, cazadores y cazados en la obra calderoniana". *Texto e imagen en Calderón: undécimo Coloquio Anglogermánico sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*. Archivum Calderonianum 8. Ed. Manfred Tietz. Stuttgart: Franz Steiner, 1998. 109-22.
- Hernando Morata, Isabel. "«Este paso ya está hecho», otra vez: la dama triste o melancólica en Calderón". *Scripta manent: actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2011)*. Eds. Carlos Mata Induráin y Adrián J. Sáez, Pamplona: EUNSA, 2012. 241-54.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Profeti, Maria Grazia. "Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro". *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos (Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983)*. Vol. 1. Coord. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: CSIC, 1984. 673-82.

- Rey Hazas, Antonio. "Cervantes se reescribe: teatro y *Novelas Ejemplares*". *Criticón* 76 (1999): 119-64.
- Rey Hazas, Antonio. "La libertad de la mujer y sus límites en el teatro calderoniano: la heroína de *La devoción de la cruz* y otros personajes femeninos". *Toledo: entre Calderón y Rojas (IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Actas de las jornadas, Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000)*. Coords. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y José Cano Navarro. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2003. 13-42.
- Rico, Francisco. *El pequeño mundo del hombre: varia fortuna de una idea en las letras españolas*. Madrid: Castalia, 1970.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. *La reescritura de comedias de Calderón de la Barca publicadas en su Segunda parte: edición y estudio textual de "Judas Macabeo" y "El astrólogo fingido"*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2009.
- Rodríguez-Gallego, Fernando. "Aproximación a la reescritura de comedias de Calderón de la Barca". "Como en la antigua, en la edad nuestra": presencia de la tradición en la literatura española del Siglo de Oro. Ed. Natalia Fernández Rodríguez. Barcelona: Prolope/Universidad Autónoma de Barcelona, 2010. 157-93.
- Ruano de la Haza, José María. "Las dos versiones de *El mayor monstruo del mundo*, de Calderón". *Criticón* 72 (1998): 35-47.
- Sáez, Adrián J. "Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*". *Criticón* 117 (2013): 159-76.
- Sánchez Jiménez, Antonio. "Relaciones inter- e intratextuales de un auto de Calderón de la Barca: *La cena del rey Baltasar*". *Diferentes y escogidas: homenaje al profesor Luis Iglesias Feijoo*. Ed. Santiago Fernández Mosquera. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2014. 475-96.
- Trambaioli, Marcella. "La reutilización de la primera parte de *La hija del aire* en *Amado y aborrecido*: un ejemplo de autoreescritura calderoniana". *Calderón: protagonista eminente del teatro barroco europeo*. Vol. 1. Eds. Kurt y Theo Reichenberger. Kassel: Reichenberger, 2000. 373-94.
- Urzáiz Tortajada, Héctor. "Las técnicas de reescritura en el auto *La orden de Melquisedech*: ¿autoplagio o reelaboración?". *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas (Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro, 11, 12 y 13 de Julio de 2000)*. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 335-64.

- Valbuena Briones, Ángel. *Calderón y la comedia nueva*. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.
- Vara López, Alicia. “Entre el caos y la *admiratio*: los cuatro elementos calderonianos en el universo dramático de *Argenis y Poliarco*”. *Calderón: del manuscrito a la escena*. Eds. Frederick de Armas y Luciano García Lorenzo: Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2011. 227-60.
- Vega García-Luengos, Germán. “Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)”. *Crítica* 87-88-89 (2003): 887-98.
- Wilson, Edward Meryon. “Los cuatro elementos en la imaginería de Calderón”. *Estudios sobre Calderón*. Vol. 1. Coord. Javier Aparicio Maydeu. Madrid: Istmo, 2000. 442-63.
- Wilson, Edward Meryon, y Jack Sage. *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón: citas y glosas*. London: Tamesis Books, 1964.